

IL TEATRO VISIONICO DI PINO MASNATA E IL SUO CONTRIBUTO AL TEATRO SINTETICO¹

MASAKAZU KIKUCHI

Introduzione

Il contributo al teatro di Pino Masnata (1901-1968) inizia con l'opera *Tocca a me!* «azione visionica futurista» del 1920². Questo primo lavoro teatrale è preceduto da una lettera che Masnata indirizza a Marinetti, Settemelli e Corra, cioè ai firmatari del manifesto *Il Teatro Futurista Sintetico*, nella quale, pur riconoscendo l'influenza del teatro sintetico, Masnata sostiene, affiancandola a quest'ultimo, la validità della sua teoria teatrale chiamata «Narrazione visionica»³.

Parallelamente al «Teatro Sintetico», che è stato l'ispiratore, e con caratteri molto simili, può avere ragione d'essere, in futurismo, la «Narrazione Visionica». (Verdone 1970: 265)

Inoltre, Masnata, all'interno del manifesto del *Teatro Visionico*⁴ pubblicato nel novembre dello stesso anno, oltre a decantare meriti e qualità del teatro

¹ Questo articolo fa parte dei risultati di una sovvenzione per la ricerca scientifica (C) del JSPS (Numero di emissione: 20K00497): «Ricerca sulla fisicità nel teatro futurista: il suo significato di astrazione e meccanizzazione»

² È pubblicato in «Roma futurista», n. 71, Roma, 22 febbraio 1920. Per i testi drammaturgici di Masnata ai quali facciamo riferimento in questo studio, oltre all'originale (Masnata 1930), abbiamo tenuto presenti quelli ripubblicati, insieme al manifesto in Verdone (1970), con ampia nota introduttiva.

³ Nella *Lettera* prefata a *Tocca a me!* si prospetta l'ipotesi drammaturgica di una «Narrazione visionica futurista», indicandone le regole fondamentali, in Verdone (1970), pp. 265-268.

⁴ Il manifesto del *Teatro Visionico* venne pubblicato il 14 novembre del 1920 da «La testa di ferro», giornale del fumanesimo, diretto da Mario Carli con l'indicazione Fiume-Milano.

sintetico, lo considera come una tappa, una fase di transizione verso il ‘teatro visionico’ che egli stesso propone.

Con questo manifesto non intendo ferire il vostro teatro «sintetico futurista» consacrato già da capolavori, che non escludo, che amo e che mi è servito di tappa verso il teatro «visionico futurista». (NA-MP: 279)

Masnata scrisse *il Teatro Visionico* in risposta al *Teatro Futurista Sintetico* non come critica, ma mettendo in chiaro la sua intenzione di completarlo, di arricchirlo, di integrare un programma che in precedenza aveva accettato e di cui si era giovato.

Da parte sua, Marinetti, esponente del teatro sintetico, sembrò accogliere favorevolmente questo atteggiamento e queste proposte di Masnata, facendolo entrare nell’ambiente culturale futurista. Non solo gli permise la pubblicazione di *Tocca a me!* sul giornale «Roma futurista», ma nel manifesto del *Teatro della Sorpresa* del 1921, aveva già menzionato Masnata come un autore del teatro sintetico⁵. Questa menzione, tuttavia non si basa su risultati concreti, infatti, nessuna delle opere teatrali scritte da Masnata fino a quel momento presentava le caratteristiche del teatro sintetico⁶. Inoltre, quando Masnata mise in pratica la sua teoria del teatro visionico e pubblicò, nel 1930, la sua prima raccolta di opere teatrali intitolata *Anime Sceneggiate*, Marinetti gli fornì una prefazione, sottolineando l’influenza di Boccioni nella ricerca di Masnata sugli stati d’animo e considerando *Anime Sceneggiate* un’estensione del teatro sintetico marinettiano.

⁵ Nel manifesto *Il teatro della sorpresa (Teatro sintetico, Fisicofollia, Parole in libertà sceneggiate, Declamazione dinamica e sinottica, Teatro-giornale, Teatro-galleria di quadri, Discussioni improvvisate di strumenti musicali, ecc.)*, Marinetti scrisse «Il *Teatro Sintetico* (creato da Marinetti, Settimelli, Cangiullo, Buzzi, Mario Carli, Folgore, Pratella, Jannelli, Nannetti, Remo Chiti, Mario Dessy, Balla, Volt, Depero, Rognoni, Soggetti, Masnata, Vasati, Alfonso Dolce [...])», in Marinetti (2010), pp. 168-169 (La sottolineatura è data dall’autore).

⁶ L’unica opera teatrale che Masnata aveva pubblicato a quel momento era la già citata *Tocca a me!*, che non fu inclusa nel volume AA.VV., *Teatro futurista sintetico*, pubblicato nel 1915/16, né soddisfaceva i requisiti di un teatro sintetico basato sulla brevità e sulla concisione.



(fig. 1)

Nel sottotitolo che indica le caratteristiche del teatro sintetico appare la parola 'visionico'

Le *Anime sceneggiate* di Pino Masnata appartengono alla grande rivoluzione iniziata dal Teatro Sintetico Futurista mio e di Emilio Settemelli la cui influenza nel mondo è stata decisiva. [...] Il futurista Pino Masnata ha forse molto ammirato gli stati d'animo del grande Boccioni... (Masnata 1930: 9)

Infine vediamo emergere un altro fatto degno di nota. Sulla copertina del volume collettivo degli scritti futuristi intitolato *Il Teatro Futurista* (TF) e pubblicato nel 1941, nel sottotitolo che ne indica le caratteristiche (fig. 1) appare la parola 'visionico'. Il testo del manifesto *Il teatro futurista sintetico* fu rivisto più volte, sulla base dell'esperienza pratica di produzione e messa in scena di opere teatrali. Ad esempio, l'espressione 'simultaneo', che non era presente nel volantino della prima edizione, datata 11 gennaio 1915, fu aggiunta nella seconda edizione del manifesto, ripubblicata nel volume collettivo *Teatro Futurista Sintetico* (TFS) a novembre dello stesso anno. Tuttavia, fino alla versione definitiva, pubblicata nel 1919 all'interno de *I*

manifesti del futurismo (MIst), l'espressione 'visionico' non era mai apparsa nel sottotitolo del manifesto. Risulta quindi interessante che la parola 'visionico', chiaro riferimento al metodo drammaturgico di Masnata, appaia nell'edizione del 1941, l'ultima pubblicata prima della morte di Marinetti, nonostante nessuna sintesi scritta da Masnata sia inclusa nell'opera. Questo elemento ci suggerisce che Masnata e le sue opere ebbero una certa influenza nel processo di evoluzione del teatro sintetico.

In questo articolo, attraverso l'analisi degli scritti teorici di Masnata, spesso trascurati dalla critica, intendo chiarire in che modo il suo 'Teatro Visionico' abbia contribuito allo sviluppo del 'teatro sintetico' negli anni '20, prestando particolare attenzione al teatro marinettiano, e agli elementi del 'Teatro Visionico' che quest'ultimo potrebbe avere integrato. Inoltre, ritengo che tale analisi potrebbe rivelarsi utile a far emergere alcune differenze tra Marinetti e Masnata riguardanti la percezione della soggettività e dello spazio-tempo nel teatro.

1. La teoria teatrale di Pino Masnata

1-1 La narrazione visionica

In questo capitolo, intendo riesaminare in dettaglio la teoria teatrale di Masnata, che, dopo la sua riscoperta ad opera di Verdone, tende ad essere trascurata dagli studiosi anche nell'attuale contesto di crescente interesse verso il secondo futurismo⁷. Come descritto sopra, nella lettera preceduta a *Tocca a me!*, che si indirizza ai firmatari del manifesto *il teatro sintetico futurista*, Masnata sostiene la ragione d'essere della 'Narrazione Visionica' all'interno del futurismo. È molto significativo che Masnata pensi, prima che al 'teatro', alla 'narrazione' visionica. Masnata in questo modo non afferma una forma di teatro basata sul dialogo tra i personaggi, bensì si concentra sulla visualizzazione della 'narrazione' del protagonista. Infatti, mentre menziona

⁷ Oltre a quelli di Verdone (1970, 1988), esistono pochi altri studi su Masnata e il suo "teatro visionico", ad opera di Barsotti (1990), Modena (2001) e Mezzetta (2006).

la sua prima sperimentazione teatrale, Masnata stabilisce le cinque regole fondamentali della ‘Narrazione visionica’. Le prime cose a cui Masnata dà importanza sono il luogo della narrazione e il linguaggio utilizzato.

Nella “Narrazione Visionica Futurista” il protagonista, che ha subito tragedie, drammi, commedie, si reca sulla ribalta (a sipario chiuso) per narrare, possibilmente in versi liberi, la sua vita. (Verdone 1970: 265)

In primo luogo, il protagonista è sollecitato a raccontare il proprio dramma ‘sulla ribalta con il sipario chiuso’. È forse superfluo dire che il sipario, situato sulla superficie verticale circondata dall’arco proscenico, venga, nel teatro moderno, tradizionalmente percepito come una ‘quarta parete’ che separa nettamente il palcoscenico dal pubblico. Gli spettatori occupano uno spazio diverso rispetto agli attori e, attraverso la ‘cornice’ delineata dal sipario, hanno la possibilità di sbirciare il mondo drammatico rappresentato sul palcoscenico. Tuttavia, Masnata, collocando il protagonista davanti al sipario chiuso sulla ribalta, ovvero dalla stessa parte del pubblico, e facendogli raccontare direttamente il suo dramma al pubblico, rompe gli schemi tradizionali, allo scopo di coinvolgere gli spettatori nell’azione drammatica del palcoscenico e di instaurare un’interazione empatica con questi ultimi. In secondo luogo, come vedremo anche in seguito, l’uso dei versi liberi sembra essere una strategia intesa a conferire una tonalità ‘ lirica ’ alle parole del protagonista: il narratore. Nell’opera *Tocca a me!*, infatti, le sei ‘visioni’, ossia le parti recitative, sono inserite nella narrazione in versi liberi del protagonista, tuttavia, in questo contesto, i versi liberi funzionano come monologhi frammentari impregnati di lirismo.

Successivamente, Masnata difende l’assoluta arbitrarietà del narratore riguardo a due elementi espressi all’interno delle ‘visioni’: l’ordine temporale dei fatti e lo sviluppo delle azioni.

Le “Visioni” [...] non debbono necessariamente essere per l’ordine cronologico dei fatti che rappresentano, bensì per l’ordine logico della ricordanza. (Verdone 1970: 265)

La “Visione” (che non è altro che un ricordo) benché recitata non si svolge come realmente si svolsero i fatti, ma come possono ritornare, confusi o mutilati o ripetuti per omissioni o sintetizzati e poi sminuzzati, alla memoria. (Verdone 1970: 265)

In questo contesto, possiamo notare chiaramente un tentativo di teorizzazione e di sperimentazione diretto verso quella drammaturgia soggettiva che, nel panorama europeo novecentesco, caratterizza in particolare il teatro espressionista tedesco⁸. Tuttavia, a questo punto, Masnata sottolinea ancora la centralità assoluta del protagonista privilegiando la figura del narratore-epico rispetto al rapporto drammatico-dialogico.

1-2 Il teatro visionico

È col manifesto del *Teatro Visionico* che Masnata passa dalla ‘narrazione’ al ‘teatro’. Scompare così la figura del protagonista-narrante, e compare in sua vece il protagonista-creante del teatro, il quale, nelle parti drammatiche, assume un ruolo dominante.

Nell'introduzione di questo manifesto, anch'esso indirizzato ai firmatari del manifesto del *Teatro Futurista Sintetico*, Masnata elogia la «ricerca di dinamicità» e «l'effetto che un'improvvisa notizia ci arreca» nel teatro sintetico. Tuttavia, in seguito, citando alcune descrizioni dal manifesto *Distruzione della sintassi* di Marinetti⁹, osserva che «la grande scoperta dalla lirica» non è stata «portata al teatro» e propone la «piena fusione della lirica colla drammatica» elencando quattro «necessità» per realizzarla (NA-MP: 279). Da questa osservazione, si può intravedere come Masnata considerasse la ‘liricità’ un elemento chiave per completare la realizzazione del ‘teatro

⁸ Nel teatro espressionista tedesco, come reazione al naturalismo e all'impressionismo, è stata adottata una metodologia drammaturgica che trasforma e distorce estremamente l'oggetto attraverso la forte soggettività dell'autore. Le opere di Georg Kaiser ed Ernst Toller sono ben note in questo contesto.

⁹ Il manifesto venne pubblicato, in due puntate, su «Lacerba» (I, n. 12, 15 giugno 1913 e n. 22, 15 novembre 1913) e poi venne ripreso in MLac.

sintetico'. Dunque quali caratteristiche ha il suo 'teatro visionico', che mira alla «piena fusione della lirica con la drammatica»? Anche se si notano molte sovrapposizioni con le cinque regole fondamentali della narrazione visionica, alcune delle quali sono state delineate in precedenza, esploreremo questo tema focalizzandoci sulle differenze e l'evoluzione tra le due forme 'visioniche' concepite da Masnata.

Innanzitutto, il cambiamento più significativo nel manifesto del *Teatro Visionico*, come accennato in precedenza, è la transizione dalla narrazione al teatro. Infatti, per Masnata «creare il protagonista» è la prima 'necessità', tuttavia questo protagonista è, allo stesso tempo, un narratore sia lirico che 'teatrale'.

Questi (= il protagonista) narra, narra ossessionato, spaventato, ironico, scettico, folle, narra, narra non soltanto liricamente ma anche drammaticamente. (NA-MP: 279)

Inoltre, la richiesta di esprimersi in versi liberi è stata eliminata. Questo comporta la dissoluzione della funzione epica del protagonista, la quale perde i contorni che la separano dalla dinamica drammatico-dialogica per far spazio all'interazione con altri personaggi. In altre parole, l'accento si sposta, seppur leggermente, dalla centralità assoluta del narratore allo spettacolo.

Il passaggio dalla 'narrazione al teatro' appare evidente anche dal fatto che Masnata menzioni 'la scena' e 'il pubblico' nelle seconde e terze 'necessità' che seguono. Questi due elementi non erano affatto discussi nelle regole della narrazione visionica. Da ciò si può dedurre che Masnata abbia riesaminato la relazione tra testo e spettacolo e abbia iniziato a esplorare la creazione di un nuovo 'teatro'. Qui Masnata propone la creazione della «scena variabilissima» (seconda necessità) e afferma di «non curarsi che il pubblico comprenda il limite fra il reale e l'irreale, il pensiero e l'azione» (terza necessità) (NA-MP: 279). Riguardo alle scene, Masnata afferma la necessità delle «più veloci e cinematografiche trasformazioni», manifestando l'idea che un palcoscenico comune non sia adeguato. Questa visione è

in sintonia con le idee dei futuristi, tra cui naturalmente Marinetti, che, nel manifesto del *Teatro Futurista Sintetico*, avevano elogiato il cinema e proposto il concetto del «grande edificio metallico, animato da tutte le complicazioni elettro-metalliche» (Marinetti 2010: 122). Tuttavia, ciò che Masnata esamina molto più approfonditamente rispetto al ‘teatro sintetico’ futurista è la relazione tra spettacolo e pubblico. Sebbene l’atteggiamento di non conformarsi alla comprensione del pubblico fosse già stato affermato nel *Manifesto dei Drammaturghi futuristi*, e l’importanza di coinvolgere il pubblico fosse già stata dichiarata nel manifesto del *Teatro Sintetico Futurista*¹⁰, il ‘teatro sintetico’ finiva per concentrarsi sull’offrire sorprese al pubblico ponendosi di fronte ad esso. Masnata, invece, ambisce a far sì che, dramatizzando lo stato d’animo del protagonista, gli spettatori condividano contemporaneamente le sensazioni di quest’ultimo, e vede in ciò la «maggior dinamicità di espressione» e la «maggior radio-tele-fotografia»¹¹ (NA-MP: 279). Con il teatro visionico Masnata ricerca piuttosto una specie di complicità fra il protagonista e il pubblico.

Nella quarta ed ultima ‘necessità’, «deformare e compenetrare, ove occorra, i tempi, la scena, le azioni, i personaggi», si condensa l’essenza del ‘teatro visionico’ proposto da Masnata. Quando Masnata dice «ove occorra», l’occorrenza a cui si riferisce è la necessità di dramatizzare lo stato d’animo. Masnata sostiene enfaticamente che l’artista debba «studiare un’anima e farla cantare». Qui notiamo la presenza di una consapevolezza che Masnata condivideva con Boccioni, il quale affermava: «Ad ogni emozione sensoria corrisponde una analoga forma-colore» (Boccioni 1916: 335). La ragione per

¹⁰ Marinetti, nel suo *Manifesto dei drammaturghi futuristi* del 1911, aveva già sostenuto «l’orrore del successo immediato che solitamente incorona le opere mediocri e banali» e «il piacere di essere fischiati» (Marinetti 2010: 311, 313). E nel manifesto del *Teatro Futurista Sintetico* del 1915, ha concluso che «l’obiettivo del teatro di sintesi è “sinfonizzare la sensibilità del pubblico, esplorandola e risvegliandola con ogni mezzo dalle sue estremità più pigre; eliminare il preconcetto della ribalta lanciando reti di sensazioni tra palcoscenico e pubblico; l’azione scenica invaderà la platea e gli spettatori» (Marinetti 2010: 121).

¹¹ Nel 1933, Masnata ha pubblicato insieme a Marinetti il manifesto *La radia*, e in seguito si è dedicato alla produzione di sintesi radiofoniche.

cui Masnata sostiene la necessità di introdurre una deformazione arbitraria ed esagerata dei tempi, delle azioni e dei personaggi si trova nella volontà di realizzare la sua poetica della visualizzazione del ‘canto dell’anima’.

In questa sezione, abbiamo esplorato le quattro ‘necessità’ espresse nel manifesto del ‘Teatro Visionico’. In realtà, la metodologia drammatica soggettiva proposta da Masnata relativizza tutti gli elementi che compongono il genere teatrale: tempo, scena, azione e personaggi, stimolando la messa in pratica di una ‘riorganizzazione drammaturgica’, un’istanza comune al teatro del Secondo futurismo. La teoria teatrale di Masnata troverà espressione nel 1930, con la pubblicazione di *Anime Sceneggiate*. Tuttavia, prima di valutare la fortuna, l’importanza e il ruolo di quest’opera nel panorama del teatro futurista, desidero mettere a confronto le teorie teatrali di Masnata con quelle del teatro sintetico futurista. In tale contesto, nel capitolo successivo analizzerò affinità e differenze tra il teatro visionico e il teatro sintetico, e sulla base di quest’analisi, cercherò di sottolineare in quali aspetti il primo possa integrare il secondo.

2. Le differenze tra il teatro visionico e il teatro sintetico: critica o integrazione

2-1 Soggettività

Una delle principali caratteristiche per cui la teoria teatrale di Masnata si distingue nettamente da quella futurista sembra essere l’enfasi sulla soggettività, o, per essere più precisi, sulla ‘drammaturgia dell’io’. Come già menzionato, Masnata attribuiva grande importanza alla ‘liricità’ e alla visualizzazione del ‘canto dell’anima’. Al contrario Marinetti sosteneva «la distruzione dell’io nella letteratura, cioè di tutta la psicologia», optando di sostituirla con «l’ossessione lirica della materia» (Marinetti 2010: 50).

La spinta conoscitiva del futurismo era orientata verso tentativi interdisciplinari che miravano a frantumare il passato storico per esprimere la mimesi della vita moderna. In questo contesto, si cercava di trasformare i

destriti di tale frantumazione «negli agenti di un nuovo modo di rapportarsi agli oggetti» (Carpi 1980: 37), al fine di estrapolare una percezione fisica e diretta della vita della materia. Anche nel teatro si perseguiva la direzione dell'oggettualismo, dove in determinate situazioni o ambienti, gli oggetti assumevano un ruolo attoriale più prominente rispetto a quello degli esseri umani. La metodologia drammatica del 'dramma d'oggetti' proposta da Marinetti e la famosa teoria dell'attore-gas di Prampolini ne sono gli esempi più eloquenti¹². D'altro canto, l'io futurista operava solo come filtro cognitivo e artistico, vale a dire esclusivamente come agente di intuizione o di analogia, trasformandosi in un 'io' «ridotto ad una corrente incalzante di sensazioni visive, auditive, olfattive» (De Maria 2010: LI-LII), nonché privo di qualsiasi profondità psicologica o liricità. Al contrario, la metodologia drammatica soggettiva proposta da Masnata, incentrata sui temi dell'io, relativizza tutti gli elementi costitutivi del genere teatrale. Nella trasformazione della vita psichica del protagonista 'io' in realtà drammatica, la personalità si moltiplica e il confine tra soggetto ed oggetto appare più confuso. Gli altri personaggi emergono unicamente come proiezioni della soggettività del protagonista, e gli spettatori devono osservare e comprendere, attraverso quest'ultimo, quel che accade sulla scena. Di conseguenza, nei dialoghi tra i personaggi non si riscontra una chiarezza o uno sviluppo logico di pensieri e sentimenti, ma a dominare è un flusso di coscienza irrazionale.

¹² Nel suo manifesto del *Teatro Futurista Sintetico*, Marinetti ha definito il metodo drammaturgico del 'dramma d'oggetti' come «nuova vena di sensibilità teatrale scoperta dal Futurismo» (Marinetti 2010: 121). E ha prodotto sintesi che si adattano a questa definizione, come *Vengono*, dove l'ansia dei servitori in attesa di un ospite sconosciuto che non arriva mai è rappresentata attraverso il movimento delle sedie, e *Il teatrino dell'amore*, dove un piccolo teatro di giocattoli, una credenza e un buffet scambiano dialoghi non umani basati su variazioni di temperatura, espansione dei materiali, peso degli oggetti sopra di loro, e vibrazioni del muro. Inoltre, Prampolini, nel suo manifesto della *Scenografia futurista* (1915), ha sostenuto che «Guizzi e forme luminose (prodotte da corrente elettrica + gas colorati)» possono esprimere sintesi emotive con maggiore convinzione di qualsiasi performance di un attore, proponendo «veri attori-gas di un teatro incognito dovranno sostituire gli attori viventi» (NA-MP: 167).

Questa coscienza irrazionale, fondamento del teatro visionico di Masnata, che risuonava con le altre avanguardie del suo tempo (dalla ‘scrittura automatica’ dei surrealisti al ‘flusso di coscienza’ di Joyce¹³) trovava la sua più immediata anticipazione nel ‘monodramma’ del drammaturgo e regista russo Nikolaj Evreinov. Nel suo sforzo di emancipare il teatro moderno da una mera e vacua spettacolarità, superando la barriera simbolica delle luci della ribalta che dividono la platea dal palcoscenico, Evreinov si proponeva di ricreare sul palco il mondo interiore del protagonista. Così facendo mirava a una fusione tra l’io del protagonista e quello degli spettatori, perseguendo un dramma che potesse divenire ‘mio’ anche per il pubblico. La teoria di Evreinov aveva già aperto la strada a un teatro soggettivo, un percorso condiviso dal teatro sintetico e dalle teorie ad esso correlate¹⁴. Inserito in questo contesto, il teatro visionico di Masnata può essere considerato parte di questa evoluzione.

In questa sezione, abbiamo analizzato le distinzioni tra il teatro visionico e il teatro sintetico in termini di trattamento della soggettività. Nel contesto del teatro sintetico, la soggettività era relegata a un ruolo di filtro cognitivo e artistico, o di strumento per favorire intuizioni ed evidenziare analogie. In contrasto, nel teatro visionico, essa assume un ruolo centrale in tutte le sue componenti. Pur non formulando una critica esplicita al teatro sintetico, è evidente che Masnata percepiva il riconoscimento e il recupero della soggettività come ingrediente necessario per il completamento del teatro sintetico.

¹³ I surrealisti, nella loro ricerca artistica, si sono sforzati di esprimere il vero funzionamento della mente mediante un ‘automatismo’ puro, libero da ogni controllo razionale e al di sopra di qualsiasi considerazione estetica o morale. Questo approccio cercava di catturare i pensieri e le sensazioni in modo diretto e non filtrato, sia nella scrittura che in altre forme di espressione. Anche James Joyce ha ampiamente adottato questa teoria, specialmente nei suoi romanzi *Ulysses* e *Finnegans Wake*, nei quali descrive i flussi di coscienza dei personaggi, muovendosi incessantemente attraverso i loro pensieri e percezioni soggettive.

¹⁴ Per approfondire la teoria del monodramma di Evreinov, ho consultato le seguenti fonti: Verdone (1988: 410-412), Pieralli (2015: 58-60) e Takeda (1992: 289-292).

2-2 Percezione del tempo e dello spazio

Come evidenziato nel primo capitolo, la quarta ‘necessità’ delineata da Masnata per il teatro visionico permette, all’interno della drammaturgia soggettiva e nella rappresentazione degli stati d’animo, di deformare e compenetrare tempo e spazio all’occorrenza. Questa particolare percezione del tempo e dello spazio costituisce il secondo aspetto distintivo del teatro visionico di Masnata rispetto al teatro sintetico futurista.

Nel teatro sintetico futurista, la ‘simultaneità’ temporale e la ‘compenetrazione’ spaziale venivano realizzate tramite la giustapposizione simultanea di diverse scene. Tuttavia, in termini temporali, possiamo considerare che esso potesse presentare solo una forma di contemporaneità frammentata e discontinua. Sebbene i futuristi proclamassero «Viviamo già nell’assoluto, poiché abbiamo già creato l’eterna velocità onnipresente» (Marinetti 2010: 11), la loro negazione di qualsiasi passato escludeva l’introduzione nel teatro di un concetto di tempo continuo come la memoria o il ricordo, incompatibile con la brevità e la concisione che stavano alla base del teatro sintetico. Nel teatro visionico, invece, il tempo viene ricostruito attraverso l’utilizzo della tecnica del flashback all’interno del monologo continuo del protagonista o mediante l’automatismo inconscio, senza seguire un ordine cronologico, ma piuttosto un ordine logico basato sulla ricordanza. Questo approccio comporta flessibili estensioni, tagli e sintesi arbitrarie del tempo. Tali manipolazioni temporali hanno aperto al teatro visionico la possibilità di drammatizzare elementi che erano stati esclusi dal teatro sintetico.

La compenetrazione spaziale rappresenta una metodologia drammaturgica fondamentale sia nel teatro sintetico che in quello visionico. Ciò nonostante, si percepisce una differenza sostanziale nella natura degli spazi che vengono giustapposti con l’intento di una reciproca penetrazione. Da un lato, nel teatro sintetico, assistiamo a giustapposizioni illogiche di spazi apparentemente non correlati, come ad esempio la tavola di una famiglia borghese e la toletta lussuosa di una cocotte, la sala d’attesa di un bordello

e una montagna innevata occupata da soldati in attesa di ordini di marcia, o ancora una camera ardente, la via di fronte a un'osteria e un campo di battaglia con trincee¹⁵. La compenetrazione di questi spazi avviene tramite dialoghi e azioni e mira a sorprendere il pubblico. Tuttavia, ogni spazio rappresentato possiede una natura esclusivamente reale e oggettiva, e, come già osservato, è privo di una dimensione temporale profonda. Di conseguenza, il teatro sintetico, sebbene generasse stupore attraverso la compenetrazione di spazi eterogenei, non riusciva a stimolare nel pubblico un interesse che andasse oltre una mera turbolenza momentanea della mente. La drammaturgia del teatro sintetico, incentrata su un confronto diretto e provocatorio con il pubblico, attraverso la provocazione, la collisione e la presentazione di sorprese, non riusciva a eliminare la barriera tra palcoscenico e platea.

Nel teatro visionico, invece, lo spazio subisce una trasformazione guidata dalla soggettività del protagonista. In questo contesto, spazi reali e oggettivi vengono invasi da spazi onirici o fantastici, come un cimitero in seguito a un presunto suicidio o un campo di battaglia medievale dove la protagonista viene salvata da un valoroso cavaliere armato¹⁶. Questa compenetrazione spaziale permette a Masnata di esplorare ed esprimere elementi come il pensiero e l'immaginazione, che fino ad allora non erano drammatizzati, o che addirittura venivano completamente esclusi dal teatro sintetico. Attraverso questo processo, Masnata mira a coinvolgere il pubblico nei pensieri e nelle visioni del protagonista, facendo sì che il protagonista e il pubblico condividano contemporaneamente le stesse sensazioni, eliminando così la barriera tra palcoscenico e platea.

In questa sezione, abbiamo approfondito le affinità e le differenze tra il teatro sintetico futurista e il teatro visionico di Masnata, in particolare

¹⁵ Cf. le sintesi marinettiane; *Simultaneità* (1915), *Paralleli* (1916) e *I vasi comunicanti* (1916) in Marinetti (2004).

¹⁶ Cf. un'anima sceneggiata di Masnata; *La moglie infedele* (1927) in Masnata (1930) e Verdone (1970).

riguardo alla loro percezione del tempo e dello spazio. Sebbene entrambi condividessero l'obiettivo di «eliminare il preconetto della ribalta lanciando reti di sensazioni tra palcoscenico e pubblico» (Marinetti 2010: 121) attraverso la 'simultaneità' temporale e la 'compenetrazione' spaziale, il teatro visionico di Masnata cercò di esplorare le possibilità di drammatizzazione di elementi esclusi dal teatro sintetico futurista, introducendo un tempo continuo e flessibile capace di inglobare anche il passato, e spazi onirici o fantastici. In termini di coinvolgimento del pubblico nell'azione teatrale, a differenza del teatro sintetico, che utilizzava approcci basati su provocazione e confronto, il teatro visionico mirava a creare un legame di complicità tra l'autore-protagonista e lo spettatore, incoraggiando l'assimilazione del secondo al primo. Questa nuova dinamica prometterà forse di evolvere ulteriormente il teatro sintetico futurista? Per confermare questo punto, nel prossimo capitolo esamineremo dettagliatamente il contenuto e la fortuna di *Anime sceneggiate*, frutto della teoria teatrale di Masnata.

3. *Anime Sceneggiate* e l'originalità (mancata)

Anime Sceneggiate, pubblicato nel 1930 dalle «Edizioni Futuriste di Poesia», raccoglie tre opere teatrali: *La moglie infedele*, *Colori di laboratorio* e *Francesca da Rimini*. Marinetti, nella sua prefazione, commentò come Masnata riprendeva nel teatro l'approccio rappresentativo degli stati d'animo, che ricorda le esplorazioni di Boccioni nella pittura. Boccioni, infatti, sosteneva che «Ad ogni emozione sensoria corrisponde una analoga forma-colore». In questo spirito, Masnata cercò proprio di far corrispondere la struttura dell'opera agli stati d'animo del protagonista, cercando una simbiosi tra la forma teatrale e l'esperienza emotiva soggettiva.

Il soggetto de *La moglie infedele* è la visualizzazione dei processi associativi mentali e sentimentali che conducono la protagonista all'adulterio. Il tema stesso è un cliché abusato: il contrasto tra il dovere coniugale e l'evasione lussuriosa all'interno del solito triangolo borghese moglie-marito-amante.

Masnata cerca di gettare nuova luce su questo vecchio argomento utilizzando tutta la serie di segnalazioni sceniche. Per differenziare le conversazioni e gli eventi reali dai monologhi interiori e dalle visioni immaginarie, l'autore si avvale di velari e luci colorate che rappresentano sogni e premonizioni fantastiche, e permette alla protagonista di muoversi avanti e indietro tra palcoscenico e ribalta, in un gioco di spazi che riflette il suo dilemma. Le trovate più audaci e degne di nota si trovano nel modo in cui vengono introdotte le visioni, nella deformazione arbitraria dello spazio-tempo e dei personaggi all'interno della visione. Nella prima scena, il dialogo di stampo borghese tra marito e moglie viene invaso da monologhi interiori che rivelano pensieri nascosti. Questo prologo stabilisce il contesto per la successione di visioni che esprimono gli stati d'animo di Maria, la creante. Inoltre, all'interno delle proiezioni fantastiche della creante, tempo e spazio subiscono distorsioni e i personaggi appaiono in diverse vesti. Un esempio significativo è la trasformazione della sensazione di intrappolamento matrimoniale e del desiderio di salvataggio da parte dell'amante in una scena medioevale, dove la protagonista diventa una regina imprigionata da un re crudele e un bel cavaliere la salva. Come sottolineava Szondi (1962: 40), si trattava di una successione di scene, «la cui unità non deriva da un'azione unica, ma dall'io del sognatore (o del protagonista) che rimane sempre lo stesso».

Quello che viene visualizzato in *Colori di laboratorio* è l'invisibile stato d'animo del protagonista, che oscilla tra la passione amorosa e il dovere scientifico e finisce con l'assassinare il suo rivale in amore. In quest'opera, come nella precedente, la visualizzazione degli stati d'animo del protagonista è realizzata tramite un montaggio ambiguo che fonde proiezioni fantastiche e azioni reali e gli spostamenti tra il palcoscenico e la ribalta del protagonista, ma soprattutto, come indica il titolo dell'opera, attraverso l'effetto e il giuoco dei colori. Ogni scena è caratterizzata da un colore, ed ogni velario, quando il protagonista vi si sposta, ha un diverso colore che riflette le sue sensazioni. Inoltre, un leit-motiv lirico e meta-teatrale compare

ricorrentemente:

La mia mente, come l'obiettivo del mio microscopio, è immersa in un preparato.
Colori di laboratorio.

Blu di metilene, rosso neutro, violetto di genziana, fuxina, verde di metile, costruiscono scene, fondali, quinte e luci di teatro, o di fantasia, o di realtà. (Masnata 1930: 136, 157, 171-172)

Masnata cercò non solo di arricchire l'espressione visiva con questo gioco di luci e colori, ma anche di amplificare la portata emotiva della scena, rendendo tangibile il conflitto interiore del protagonista.

Tuttavia, restano dubbi sulla ricezione di queste innovazioni: quanto il pubblico dell'epoca fu in grado di accogliere e apprezzare questo nuovo approccio? Nella prefazione Marinetti scriveva che «Masnata è riuscito ad evitare il pericolo delle minuzie analitiche. Sono blocchi, grandi macchie, scorci che appaiono incarnati sul palcoscenico» (Masnata 1930: 10-11). In effetti, Marinetti ha ragione nel dire che nelle due opere sopra citate c'è solo una rappresentazione degli stati d'animo del protagonista e non uno sviluppo analitico degli stessi. Questo rifiuto di analisi psicologica era in linea con l'estetica del teatro sintetico e Marinetti sembra aver apprezzato questo elemento del teatro visionico di Masnata. Ma poi continuava così:

Preoccupato di precisare con evidenza la sua teoria sulle *Anime Sceneggiate*, Pino Masnata sentì la necessità di scegliere degli stati d'animo semplici, noti, elementari e popolari come quello della donna adultera e della Francesca da Rimini. (Masnata 1930: 11)

Queste testimonianze indicano che la tecnica innovativa di Masnata rendeva difficile la comprensione da parte del pubblico e dei lettori. Masnata stesso confermò tale difficoltà in una lettera inviata al critico teatrale Mario Verdone negli ultimi anni della sua vita¹⁷.

Su *Francesca da Rimini* faccio questa considerazione. Volendo *evidenziare* la tecnica ho

¹⁷ Lettera datata 23 agosto 1968, in Verdone (1988).

pensato di prendere uno dei temi drammatici più universalmente noti. Ciò perché vi fosse più libertà di fantasia e meno confusione (per es. Gianciotto che appare come *pirata* è tale nell'immagine che di lui si fa Francesca... ma il pubblico se non lo sapesse...). Inoltre se si dovesse ristampare il volume io vorrei che in testa fosse messa questa frase di Aleksej Krucenych che fu uno dei più spericolati poeti del futurismo russo: «un fatto nuovo non è rappresentato dal contenuto... Un nuovo raggio che investe il vecchio mondo può produrre sorprendenti giuochi di luce». (Verdone 1988: 410)

Dalla descrizione emerge che la tecnica di Masnata, mirata a visualizzare gli stati d'animo del protagonista sul palcoscenico, era complessa e di difficile comprensione per il pubblico. La scelta di trattare il celebre amore tragico di Paolo e Francesca aiutava a mitigare il rischio di fraintendimenti, come nel caso di Gianciotto, un 'creato' di Francesca, che il pubblico avrebbe potuto scambiare per un vero pirata. Masnata stesso ammise la necessità di un ritorno al 'vecchio mondo' per esprimersi con maggiore chiarezza. In *Francesca da Rimini*, opera inclusa in *Anime Sceneggiate* e scritta dopo i primi due lavori, Masnata tentò di proiettare il suo 'nuovo raggio'. L'opera è divisa in tre atti, ciascuno dei quali visualizza gli stati d'animo di Francesca, Paolo e Gianciotto. Questo portò all'introduzione di diversi creanti per ogni atto. Tuttavia, il desiderio di Masnata di aggiungere all'inizio le parole di Krucenych in una eventuale riedizione suggerisce che l'opera fosse stata criticata per la sua arcaicità e banalità.

Nonostante l'indubbia originalità strutturale e l'intenzionalità artistica del 'teatro visionico' di Masnata, si evidenziano spesso critiche riguardanti la banalità dei contenuti e le limitazioni nella sua realizzazione verbale¹⁸. Barsotti (1990: 56), in particolare, è stata decisamente critica, sostenendo che «La ricostruzione drammaturgica [...] non riesce a Masnata». Questo

¹⁸ Ad esempio, Verdone, analizzando *La moglie infedele* e *Colori di laboratorio*, presenta le seguenti conclusioni: «Per il tempo in cui è scritto, la struttura di *La moglie infedele* è notevolmente importante ed originale. Intenzionalmente si dice la struttura, perché talvolta inadeguato è il materiale usato. [...] Il dialogo oscilla da un lirismo piuttosto corvivo ad un piuttosto banale «parlato» [...] abbiamo cioè constatato il divario tra struttura e materiali verbali (per struttura ovviamente qui si intende l'articolazione ed il rapporto tra le varie parti componenti o scene o sequenze)» (Verdone 1988: 412-413).

solleva una domanda fondamentale: questa metodologia drammatica di Masnata ha effettivamente contribuito in qualche modo allo sviluppo del teatro sintetico futurista? E se sì, in quali aspetti? Nel capitolo successivo cercherò di dare una risposta a questo interrogativo, analizzando in particolare i cambiamenti che si possono osservare nelle opere teatrali di Marinetti degli anni Venti.

4. Il contributo del teatro visionico al teatro sintetico

Per comprendere l'influenza del 'teatro visionico' di Masnata sul teatro sintetico futurista, è cruciale analizzare come quest'ultimo si sia evoluto negli anni successivi alle sue opere. Dagli inizi degli anni '20, il teatro futurista, dopo un periodo di fervore eroico, iniziò a perdere slancio, in conformità con la tendenza generale dei movimenti futuristi. Marinetti e Cangiullo tentarono di rinnovarlo introducendovi elementi quali 'sorpresa', 'astrazione' e 'tattilità'¹⁹. Questi sforzi, tuttavia, spesso si limitavano a riproporre idee già note, risultando meno innovativi e attuali. Ciò contribuì a una certa stagnazione del settore e all'avvio di una fase regressiva che, in diversi casi, portò alla ripresa di approcci più canonici e tradizionali.

Marinetti stesso, nel 1922, l'anno successivo alla pubblicazione del suo manifesto *Il Teatro della sorpresa*, pubblicò *Il tamburo di fuoco*, un'opera che segnava un ritorno alla tradizionale struttura drammatica in tre atti. Particolarmente degno di nota, però, è l'intento creativo espresso da Marinetti, che si rivolgeva ai suoi «cari fischiatori di ieri».

Vollì imporre la drammatizzazione lirica del rumore sulla scena mediante immagini, musiche, luci e gl'intonarumori di Luigi Russolo.

Non potevo raggiungere lo scopo con un dramma sintetico. Scrisi dunque questo

¹⁹ Marinetti, tentando di rivitalizzare il teatro sintetico, pubblica nel 1921 il manifesto del *Teatro della sorpresa* (*Teatro sintetico, Fisicofollia, Parole in libertà sceneggiate, Declamazione dinamica e sinottica, Teatro-giornale, Teatro-galleria di quadri, Discussioni improvvisate di strumenti musicali, ecc.*) e nel 1924 quello di *Dopo il teatro sintetico e il teatro a sorpresa, noi inventiamo il teatro antipsicologico astratto di puri elementi e il teatro tattile.*

dramma impressionista con relativo sviluppo teatrale. Nessuna concessione ai vostri gusti tradizionali! Avrete prossimamente nuove sintesi teatrali ultrafuturiste! (Marinetti 2004 vol. 1: 195)

Come ha sottolineato Marinetti, il ritorno alla struttura tradizionale in tre atti fu un passaggio temporaneo; in seguito, continuò a produrre numerose ‘sintesi’, opere che si allineavano al teatro sintetico. Tuttavia, significativa è la sua riflessione sull’impossibilità di raggiungere la drammatizzazione ‘ lirica ’ del rumore attraverso il teatro sintetico. Questa osservazione è in linea con quanto affermato da Masnata nel suo manifesto *Il Teatro Visionico*, dove sosteneva, rivolgendosi a Marinetti, che «la grande scoperta dalla lirica non l’hai portata al teatro». Di conseguenza, Marinetti tornò alla struttura drammatica tradizionale in tre atti per introdurre elementi lirici nel suo teatro. Probabilmente Marinetti era consapevole che le singole sintesi, brevi e concise, non lasciavano sufficiente spazio alla liricità. Infatti, a partire dal 1923, cominciò a pubblicare numerose opere definite ‘sintesi incatenate’, composte da molteplici sintesi, nelle quali si osserva il trascorrere del tempo e lo sviluppo di una trama²⁰. Questa introduzione di un tempo continuo e profondo, insieme al recupero di una narrazione più articolata, sembra riflettere l’influenza di Masnata.

Un altro elemento distintivo delle sintesi di Marinetti degli anni ’20 è l’uso del colore per rappresentare gli stati d’animo dei personaggi. Nelle sintesi tattili e astratte di questo periodo, emerge l’utilizzo di fondali colorati e variazioni di illuminazione²¹, elementi assenti nel teatro sintetico del

²⁰ Effettivamente, Calendoli (1960: LX) valuta *Prigionieri 8 sintesi incatenate* di Marinetti, affermando che «Marinetti è riuscito a dare una compiuta espressione lirica ad uno stato d’animo».

²¹ Tra le opere che utilizzano il metodo di cambiare il colore del fondale a seconda della scena, vi sono *Indecisione* (sintesi tattile), *Il quartetto tattile* (sintesi tattile), *La grande cura* (sintesi tattile) e *Lotta di fondali* (sintesi astratta). Inoltre, tra le opere che sfruttano i cambiamenti di illuminazione vi è *Luci*. Prendendo ad esempio *Lotta di fondali*, si osserva che il temperamento, l’atteggiamento dei personaggi e la loro sensibilità musicale cambiano a seconda che sia presente un fondale rosso o blu. Sulla sintesi di Marinetti, vedi Marinetti (2004 vol. 2).

decennio precedente. In particolare, in *Bianca e rosso* (1923), la prima delle sintesi incatenate, il colore assume un significato simbolico, estendendosi dal fondale e dai pochi oggetti di scena ai costumi dei personaggi. Ciò che colpisce di più è che i personaggi Bianca e Rosso sono definiti e personificati come ‘seconde anime’ di altri due personaggi distinti²². Questo sembra proprio anticipare ‘Anime Sceneggiate’, riflettendo l’influenza della dichiarazione del ‘teatro visionico’ di Masnata. Ovviamente, tale evoluzione rifletteva anche l’influenza della teoria del ‘teatro del colore’ di Achille Ricciardi, che mirava a creare un teatro lirico illuminando dall’interno con colori ciò che non può essere visualizzato, come lo spirito del dramma o la psicologia dei personaggi²³. Il teatro di Rosso di San Secondo, che si focalizzava sul far risaltare in modo grottesco la tragedia dell’esistenza umana in situazioni assurde usando colori per esprimere specifici stati mentali²⁴, e la regia di Anton Giulio Bragaglia in *La Bella addormentata*, che introduceva la ‘luce psicologica’²⁵, potrebbe avere avuto anche loro un impatto sul teatro sintetico. Tuttavia, sembra che il passaggio di Marinetti a questo tipo di ‘introspezione psicologica’, nonostante la sua precedente dichiarazione di «distruggere l’io nella letteratura, cioè tutta la psicologia», sia stato influenzato prevalentemente da Masnata.

²² Orazi (1923: 15) definisce quest’opera come un «dramma d’anime [...] opera di sintetismo assoluto, tragedia simultanea del corpo e dello spirito che converge - nel finale dell’ultima sintesi - nella compenetrazione lirico-drammatica del reale con l’irreale».

²³ Sul ‘teatro del colore’ di Ricciardi, vedi Kikuchi (2017).

²⁴ Rosso di San Secondo, in *Marionette, che passione!*, introduce personaggi come ‘Il Signore in grigio’, ‘Il Signore a lutto’ e ‘La Signora dalle volpe azzurra’, ritraendo le loro vite desolate e tradite. D’altra parte, in *La Bella addormentata*, sottotitolata da lui stesso ‘avventura colorata’, ha come protagonista una bella addormentata vestita in ‘vivaci tonalità di rosa’ e avvolta in un ‘sciarpina di seta verde’, inserendo personaggi allegorici come ‘La Padrona Guanceblù’ e suo marito ‘Nasoviola’. Sui suoi testi, vedi Rosso di San Secondo (2008, 2009).

²⁵ Bragaglia, ne *La bella addormentata*, utilizza per la prima volta la luce psicologica in sostituzione della scenografia dipinta, giacché, secondo le sue teorie, un’ambientazione moderna può essere espressa soltanto attraverso «atmosfera locali ottenute dalle luci colorate mobili». (Mancini 2002: 99-100)

Conclusioni

In questo articolo, abbiamo esaminato in dettaglio il 'teatro visionico' di Pino Masnata e il suo impatto significativo sul teatro futurista, in particolare sul teatro sintetico di Filippo Tommaso Marinetti. La teoria teatrale di Masnata, caratterizzata dalla sua innovativa manipolazione del tempo e dello spazio e dalla visualizzazione degli stati d'animo, ha apportato contributi fondamentali al teatro futurista, influenzando direttamente la sua evoluzione.

La teoria teatrale di Masnata si distingue per la sua enfasi sulla soggettività e la psicologia del protagonista, manifestata attraverso tecniche innovative quali il flashback, il flusso di coscienza e la compenetrazione di spazi reali e onirici. Questo approccio ha creato un'esperienza più immersiva e personale per il pubblico. La visualizzazione degli stati d'animo e la deformazione dello spazio-tempo sono diventati elementi chiave nelle sue opere, come dimostrato in *Anime Sceneggiate*.

L'impatto di Masnata sul teatro futurista, in particolare sul teatro sintetico di Marinetti, è stato sostanziale. Sebbene il teatro sintetico fosse inizialmente incentrato sulla brevità, la concisione e l'effetto sorpresa, si può affermare che l'influenza di Masnata abbia spinto Marinetti a perseguire un approccio più psicologico e approfondito. Questa evoluzione viene evidenziata nelle opere successive di Marinetti, in cui si nota l'impiego di tecniche come le 'sintesi incatenate', che permettono uno sviluppo più articolato della trama e dei personaggi, riflettendo così l'introduzione di un tempo continuo e profondo, ispirato dalle teorie di Masnata.

Inoltre, l'uso del colore per rappresentare gli stati d'animo, un elemento fondamentale nel teatro di Masnata, trova un largo riscontro nelle opere di Marinetti degli anni '20. Questa evoluzione dimostra come il teatro visionico abbia agito da catalizzatore, ampliando le possibilità espressive del teatro futurista, e andando oltre la semplice provocazione e il dinamismo visivo, per includere una rappresentazione più ricca e sfumata della psiche

umana.

In conclusione, possiamo affermare che il ‘teatro visionico’ di Masnata abbia avuto un impatto rilevante sul teatro futurista, arricchendone e diversificandone l’espressione e il linguaggio. Le innovazioni di Masnata, in particolare nella visualizzazione degli stati d’animo e nella trasformazione del tempo e dello spazio, hanno contribuito a plasmare un teatro più complesso e maturo, segnando una svolta importante nel teatro futurista e, in un contesto più ampio, nella storia del teatro moderno.

Testi

Umberto Boccioni

1916 *Dinamismo plastico*, Milano, Istituto Editoriale Italiano.

Filippo Tommaso Marinetti

1960 *Teatro*, a cura di G. Calendoli, 3 voll, Roma, Vito Bianco.

2004 *Teatro*, a cura di J. Schnapp, 2 voll, Milano, Mondadori.

2010 *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori, «I Meridiani».

Pino Masnata

1930 *Anime Sceneggiate*, Roma, Edizioni futuriste di poesia.

Pier Maria Rosso di San Secondo

2008 *Tutto il teatro I*, a cura di A. Bisicchia, Salvatore Sciascia, Bagheria.

2009 *Tutto il teatro II*, a cura di A. Bisicchia, Salvatore Sciascia, Bagheria.

MIst AA.VV., *I manifesti del futurismo*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1919.

MLac I manifesti del Futurismo, Edizioni di «Lacerba», Firenze, 1914.

NA-MP *Nuovi archivi del futurismo. manifesti programmatici: teorici, tecnici, polemici*, a cura di M. D’Ambrosio, Roma, De Luca, 2019.

TF *Il teatro futurista*, a cura di G. Luongo, Napoli, Editrice CLET, 1941.

TFS AA.VV., *Teatro futurista sintetico*, a cura di B. Corra, F. T. Marinetti, E. Settimelli, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1915.

Riferimenti bibliografici

Barsotti A.

1990 *Futurismo e avanguardie nel teatro italiano fra le due guerre*, Roma, Bulzoni.

Bisicchia A.

2008 *I testi in Tutto il teatro I* di Rosso di San Secondo P. M., Salvatore Sciascia, Bagheria. Calendoli G.

- 1960 *Introduzione di Teatro* di F. T. Marinetti, Roma, Vito Bianco.
- 1966 *Il Teatro del Colore. Testimonianze sul Teatro del Colore*, in «Studi Teatrali», Padova, Patavina Universitas.
- Carpi U.
- 1980 *Filippo Tommaso Marinetti*, in AA.VV., *10 poeti italiani contemporanei*, a cura di M. Martelli, Firenze, Cooperativa Editrice Universitaria.
- De Maria L.
- 2010 *Teoria e invenzione futurista* di F. T. Marinetti, Milano, Mondadori, «I Meridiani».
- Kikuchi M.
- 2017 *Il Teatro del Colore di Achille Ricciardi e l'influenza sui teatri futuristi*, in *Studies in Language and Culture*, 43, Osaka University.
(「リッチャルディの「色彩の演劇」と未来派演劇におけるその影響について」、『言語文化研究』第43号、大阪大学大学院言語文化研究科)
- Mancini F.
- 2002 *L'evoluzione dello spazio scenico. Dal naturalismo al teatro epico*, Bari, Dedalo.
- Mezzetta E.
- 2006 *Il teatro futurista in teoria*, Pisa, Giardini editori e stampatori in Pisa.
- Modena A.
- 2001 *Pino Masnata. Vita di un futurista. Una biografia attraverso i diari*, Varzi, Edizioni Guardamagna.
- Orazi V.
- 1923 *Recensione di Bianca e rosso* in «Noi» (2^a serie), I, 2 maggio, in *Teatro* di F. T. Marinetti, Milano, Mondadori, 2004.
- Pieralli C.
- 2015 *Il pensiero estetico di Nikolaj Evreinov tra teatralità e 'poetica della rivelazione'*, Firenze, Firenze University Press.
- Ricciardi A.
- 1919 *Il Teatro del Colore. Estetica del dopo-guerra*, Milano, Facchi.
- 2015 *Scritti teatrali*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Szondi P.
- 1962 *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, Torino, Einaudi.
- Takeda K.
- 1992 *Monodramma e teatralizzazione della vita - Il pensiero teatrale di Evreinov (2)*, in *Bungei Kenkyu*, Tokyo, Meiji University.
(「モノドラマ・生の演劇化—エヴレイノフの演劇思想について(2)」、『文芸研究』第68号、明治大学文芸研究会、<http://hdl.handle.net/10291/1198>)
- Verdone M.
- 1970 *Teatro italiano d'avanguardia. Drammi e sintesi futuriste*, Roma, Officina.
- 1988 *Teatro del tempo futurista*, Roma, Bulzoni.